

Luisa Bertolini

## Il sublime alla rovescia Martinus Scriblerus e Jean Paul Richter

*Abstract: The article examines the concept of the inverted sublime in aesthetics between the eighteenth and early nineteenth centuries: the satire of rhetoric in the *Peri Bathous* of the Scriblerus Club as an inversion of Longinus' sublime and Jean Paul Richter's theory of the Humour as inverted sublime in relation to Kant's Critique of the Faculty of Judgment.*

*Parole chiave: comico, umorismo, satira, Peri Bathous, Scriblerus Club, Jean Paul Richter*

L'immagine del mondo alla rovescia attraversa fin dal mondo antico la letteratura, l'iconografia e il folclore ed è un tratto caratteristico dell'universo comico e umoristico: capovolge i ruoli, inverte i valori, stravolge le distinzioni dell'ordine fisico, ribalta l'immagine dell'uomo e lo mette a testa in giù, esaltando il basso corporeo.<sup>1</sup> Il presente studio si concentra su un momento particolare di questo processo di rovesciamento in relazione al concetto di sublime. Ne verranno presi in esame due momenti emblematici dell'estetica tra Settecento e inizio Ottocento: la satira della retorica nel *Peri Bathous* dello Scriblerus Club inglese come lettura a rovescio del sublime di Longino e la teoria del comico come sublime rovesciato di Jean Paul Richter in relazione alla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant.

### Martinus Scriblerus

Martinus Scriblerus è lo pseudonimo collettivo di un gruppo di letterati *tory*: Jonathan Swift, Alexander Pope, John Arbuthnot, John Gay, Thomas Parnell, Henry St John e Robert Harley, ai quali si devono alcuni scritti sulla vita e la storia di Martino scribacchino.<sup>2</sup> Scriblerus è il nome latinizzato di *Scribbler*, lo scrivano, il letterato pedante, ottuso e corrotto; *Martinus* è forse il martin pescatore, uccello che vola veloce e che richiama il cognome di Swift oppure deriva dal protagonista di una commedia di Dryden, *Martin Mar-all* (pasticcione); il nome latinizzato contribuisce a dare una patina antiquaria a questa biografia immaginaria e bizzarra che accumula eventi paradossali raccontati in stili diversi. La collaborazione, un'interessante sperimentazione di scrittura collettiva che oggi diremmo alla Wu Ming, risale al periodo tra la fine del 1713 e il 1714, data della morte della regina Anna e dell'andata al potere dei *whigs*, e viene ripresa più tardi, tra il 1726 e il 1727, quando Swift torna dall'Irlanda per la pubblicazione dei *Viaggi di Gulliver*.

Martinus è anche autore fittizio di una sorta di trattato di retorica alla rovescia dal titolo *Peri Bathous: or Scriblerus his Treatise of the Art of Sinking in Poetry*, che viene tradotto in italiano in

<sup>1</sup> Cfr. COCCHIARA 1963, in cui l'autore traccia una storia della figura del mondo alla rovescia a partire dagli antichi miti paradisiaci e dagli *adynata* greci ai racconti degli animali e degli alberi cangianti fino alle stampe popolari della seconda metà dell'Ottocento in tutta Europa; e BACHTIN 1979 sul rovesciamento dei valori e dei ruoli nel carnevale e nell'opera di Rabelais.

<sup>2</sup> Le traduzioni italiane delle *Memorie* in POPE 1982 e ARBUTHNOT, POPE *et al.* 2021 che contiene anche altri scritti di Martinus.

vario modo: *I bassifondi della poesia*<sup>3</sup> oppure *L'arte di toccare il fondo in poesia* oppure ancora *L'arte di inabissarsi in poesia*,<sup>4</sup> e che venne pubblicato nel 1728. Βάθος è il profondo, il basso, di contro a ὑψος, rovesciamento satirico del sublime elaborato dallo Pseudo-Longino nel I sec. dopo Cristo e, insieme, satira dei contemporanei.

Il *Peri Bâthous* si presenta dunque come una parodia e un rovesciamento punto per punto del *Sublime* di Longino e, nello stesso tempo, come satira verso chi, tra i contemporanei, ne ha travisato i termini. Il trattatello si propone ironicamente di condurre per mano il poeta a “toccare il fondo”: obiettivo è divertire, cercare il plauso, il guadagno senza scrupoli morali. Contro l'affermazione di Longino che la retorica, l'arte del dire, è dote naturale, ma va educata con il metodo e la tecnica, Martinus sostiene che la poesia è secrezione del cervello, elemento naturale che esige l'«evacuazione» poetica; contro l'esaltazione del pathos come impetuosa sensibilità egli preferisce il bizzarro e il grottesco. Mentre Longino ritiene ridicole le espressioni gonfie, Martinus si fa promotore della scrittura prolissa, fatta di perifrasi e digressioni; contro il rifiuto del puerile magnifica la mente balbettante dei bambini; allo stile alto contrappone la magnificazione del minuscolo, del frivolo, del banale; alla nobiltà di espressione sostituisce la degradazione e lo scurrile.<sup>5</sup>

Martinus riprende qui una linea di pensiero che si era già affermata tra alcuni scrittori del Cinquecento italiano che avevano cercato di trasferire i procedimenti delle grottesche dalla pittura al piano letterario;<sup>6</sup> il poeta, scrive Martinus, dovrà ispirarsi a un quel modo di immaginare strano e bizzarro:

dovrà egli considerarsi alla stregua di un pittore di *grottesche*,<sup>7</sup> la cui opera sarebbe sciupata s'egli volesse attenersi all'imitazione della natura e perseguire uniformità nel disegno. Dovrà mescolare pezzi dei generi più vari e discordanti, paesaggio, storia, ritrattistica, bestiario, collegandoli con dovizia di *ghirigori* per mezzo di *teste* e di *code*, come piacerà alla sua immaginazione, contribuendo in tal modo allo scopo principale, che è quello di abbagliare con la stridente contrapposizione dei colori e sorprendere col contrasto delle immagini.

*serpentes avibus gementur, tigribus agni*<sup>8</sup>

Il suo disegno dovrà assomigliare a un labirinto, fuori del quale nessuno saprà condurti eccetto lui. Siccome la grande arte consiste nel mescolare verità e finzione, al fine di unire il credibile col sorprendente, il nostro autore otterrà *credibilità* dipingendo la natura al suo più *basso livello di semplicità*, e *sorpresa* contraddicendo l'*opinione comune*. Nelle *maniere* ostenterà il meraviglioso, ritrarrà *Achille* con la pazienza di *Giobbe*, un principe con la favella di un buffone, un'onorata fanciulla che motteggia in modo osceno, un lacchè che disquisisce come un filosofo, e un gentiluomo elegante come uno studioso.<sup>9</sup>

L'indicazione è di cogliere ciò che è basso e profondo, il che implica uno sguardo distorto, «il guardare dalla parte sbagliata del cannocchiale, mediante la quale tutti gli oggetti naturali sono rimpiccioliti».<sup>10</sup> La degradazione non risparmia nessuno, nemmeno la divinità, e produce un divertente bestiario degli scrittori del tempo (dei quali si citano le iniziali), paragonati a pesci volanti, rondini, struzzi, pappagalli, strolaghe, porci marini, rane, anguille e tartarughe, tutti animali di cui viene messo in rilievo un tratto negativo o ridicolo.

<sup>3</sup> POPE *et al.* 2017.

<sup>4</sup> BRILLI 1973.

<sup>5</sup> PSEUDO-LONGINO 1965.

<sup>6</sup> Cfr. SCHOLL 2000.

<sup>7</sup> «grotesque painter».

<sup>8</sup> ORAZIO, *Ars poetica*, 13.

<sup>9</sup> BRILLI 1973, 135.

<sup>10</sup> BRILLI 1973, 136.

Interessante mi sembra l'interpretazione critica di Attilio Brilli che, su esplicito invito dello stesso Pope, individua in questo testo non solo una satira della retorica, ma anche una retorica della satira, esattamente un progetto di come scrivere. Del resto lo stesso Swift usa i criteri del rovesciamento elaborati nel trattatello quando, ad esempio, nei *Viaggi* polemizza contro le sorti magnifiche e progressive della scienza, presentando i governanti di Laputa, ispirati dalla matematica e dalla fisica, ma inetti nella vita, oppure nella descrizione degli accademici di Lagada, impegnati in inutili e bizzarre ricerche su come distillare i raggi solari dai cetrioli o ricostruire i cibi dagli escrementi.

Il *Trattato* entra poi nel merito dei meccanismi della retorica dedicando un capitolo all'analisi figure e dei tropi, classificati in tre gruppi: la variegazione, la confusione e il rovesciamento; la magnificazione e la degradazione.

Per il primo gruppo funziona perfettamente la cataresi, mentre metonimia e sineddoche offrono esempi gustosi. Così per la metafora la prima regola è trarla dalle cose infime e di questo *Le memorie di Martinus Scriblerus* sono esempio continuo, a partire dall'elenco dei versi degli animali che Martinus emette appena nato fino all'innamoramento verso una delle due gemelle siamesi, Lindamira, e alla sentenza legale che colloca la sede dell'anima nei genitali. La magnificazione esalta il piccolo e il frivolo, come nel racconto *Il ratto del ricciolo* di Alexander Pope. La sua figura centrale è l'iperbole, ma talvolta, scrive Martinus, il lettore che si aspetta un'immagine grandiosa, si ritrova qualcosa di difettoso o di ridicolo, come in un museo un Omero senza testa o un Catone con il solo membro. La degradazione è in agguato, il sublime si rovescia e produce il volgare, lo scurrile, il puerile, il vacuo, il pleonaso e la tautologia.

Variazione, confusione e rovesciamento dei tropi conducono anche allo scambio di astratto e concreto, alla spiritualizzazione delle parole della scienza e alla materializzazione di quelle della religione e dell'etica: mentre Martinus delle *Memorie* ha bisogno di rendere le idee astratte con esempi concreti, il padre, collezionista di tutto quanto fosse antico, si accontentava delle parole e quando gli riusciva di ricavare da esse qualche concetto, tanto gli bastava.<sup>11</sup> Nei capitoli sugli stili Martino invita poi ad accostare stili diversi, come avviene nelle *Memorie* e ritornerà nelle sperimentazioni di Sterne e di Joyce. Mediante tutti questi meccanismi il linguaggio viene intaccato nella sua essenziale capacità di significare creando un vero e proprio mondo alla rovescia, satira di una ragione che si crede disancorata dal corpo e, insieme, di un materialismo volgare e utilitaristico.

Nella *Favola della botte* Swift esplicita questo rovesciamento in un'immagine che rivela il profondo pessimismo che fa da sfondo alla satira:

Forse una punta di naturale malignità ci spinge in maniera irresistibile a corredare ogni idea brillante del suo contrario; forse la ragione, quando riflette sulla somma di tutte le cose, riesce come il sole a illuminare solo mezzo globo, lasciando l'altra metà nell'ombra e nelle tenebre; forse la fantasia, quando si alza in volo a contemplare quanto vi è di più elevato e perfetto, si stanca, si consuma, si esaurisce e piomba improvvisamente a terra, come un uccello del paradiso senza vita.<sup>12</sup>

Anche William Hogarth commenta amaramente citando il *Trattato* nel finalino pubblicato nel 1761 che intitola *Il bathos, ovvero l'arte di immergersi nella pittura sublime, dedicata ai mercanti di tele scure*: il tempo, rappresentato da un vecchio alato con falce e clessidra, muore e tutte le cose ripiombano nel caos. L'incisione denuncia, nella disperazione, l'impotenza dinnanzi alla mediocrità dei nemici e detrattori e la satira si colora di un tratto tragico e funereo che si allon-

<sup>11</sup> ARBUTHNOT 2021, 73.

<sup>12</sup> SWIFT 2001, 460-461; l'idea derivava dalla credenza che l'uccello del paradiso non poggiasse mai le zampe a terra.

tana dal comico rivelando «la sovranità assoluta del nulla sull'ente»: <sup>13</sup> insomma se il comico è il sublime rovesciato, non sempre il sublime rovesciato è comico. <sup>14</sup>



William Hogarth, *Tailpiece, or the Bathos*, acquaforte e incisione, 1764

### Jean Paul

La definizione del comico come sublime rovesciato (*umgekehrte Erhabene*) è propriamente di Jean Paul Richter (Wunsiedel 1763 – Bayreuth 1825), scrittore umorista che nei suoi romanzi accosta momenti lirici e sentimenti grandi e sublimi alla descrizione di umane stoltezze, di elementi irrilevanti, di piccole cose di cui è fatta la provincia tedesca di fine Settecento e inizio Ottocento, ma guardate da fuori, come in un cannocchiale rovesciato, accostando al sublime l'infimo. <sup>15</sup> L'elaborazione teorica ed estetica del concetto compare in testi specifici, ma più spesso si intreccia alla scrittura e all'invenzione letteraria, dando vita a personaggi emblematici che incarnano i vari lati del comico, dell'umoristico, del grottesco e del *Witz*.

<sup>13</sup> CACCIARI 1987, 75. Per un'analisi dei particolari simbolici del finalino di Hogarth e del testo scritto sotto l'immagine cfr. CURI 2021, pp.76ss.- Curi scrive anche che Goya aveva visto delle incisioni di Hogarth, forse spunto per le *Pinturas negras*, di cui esamina analogie e differenze rispetto a Hogarth

<sup>14</sup> Troviamo un'altra citazione del termine *Bathos* in Guido Guglielmi che intitola il suo saggio sull'umorismo di Pirandello *Peri Bathos* e descrive l'arte del Novecento come arte neobarocca, disorganica, della dissonanza. "Sentimento del contrario" significa pathos dell'eterogeneo, del disparato, del caotico, dell'incongruente, della digressione.

<sup>15</sup> Il nostro Carlo Dossi in *Note Azzurre* mette in immagine il rovesciamento di Richter: «in Richter trovo i pensieri dei pensieri. Il suo è uno spirito, che come la gallina vede l'aquila in cielo e il verme nel suolo», n. 3200.

In gioventù Jean Paul è appassionato lettore degli scritti degli umoristi inglesi e un breve saggio del 1784 rivela già dal titolo la sua lettura del trattatello di retorica degli *Scriblers: Zerstreute Betrachtungen über das dichterische Sinken, auf Veranlassung der swiftischen Anweisung zu demselben*. La proposta è proprio di andare a fondo, inabissarsi, *sincken*, esaltare il *Nationalbathos* poetico tedesco,<sup>16</sup> dando risalto agli autori che si volgono verso il profondo, secondo la metafora di Klopstock che nel *Messias* colloca un piccolo secondo sole nel profondo della terra.<sup>17</sup>

La disamina più articolata del concetto e la definizione del comico e dell'umorismo come sublime rovesciato è però nella *Vorschule der Aesthetik*, pubblicata nel 1804, che risente della lettura dei testi kantiani e del confronto e scontro con Schiller, Schlegel e Goethe.<sup>18</sup>

*Vorschule* è programmaticamente solo un'anticamera dell'estetica: il *proscholium*, cioè «il luogo che – come ci spiega nella prefazione alla seconda edizione – una tenda separava dall'aula del corso vero e proprio. Qui il maestro (*proscholus*) preparava e istruiva gli allievi in contegno, vestitura e arte di presentarsi al maestro al di là della cortina».<sup>19</sup> Invero, nei capitoli centrali del libro, dal VI al IX, Jean Paul entra nel merito dei temi dell'estetica e vi colloca proprio la riflessione sul comico, sull'umorismo e sul *Witz*. Il VI Programma – così intitola i capitoli – è dedicato a ciò che fa ridere<sup>20</sup> e ciò che fa ridere, spiega, deve essere indagato a partire dal suo rovescio, dal suo opposto che non è né il tragico, né il sentimentale (*das Sentimentale*): ciò che fa ridere è il nemico giurato del sublime.

Il sublime che ha in mente Jean Paul è naturalmente quello kantiano con qualche correzione. La prima osservazione è che il sublime non è necessariamente legato alla forza del segno: «un battito delle ciglia di Giove è ben più sublime di un movimento di un suo braccio o di tutto il suo corpo»<sup>21</sup>. Allo stesso modo può diventare sublime il silenzio, «quello di un'aquila in volo planato o quello del mare prima della tempesta o quando dopo il fulmine attendiamo il tuono».<sup>22</sup> Si tratta di appunti interessanti, dovuti alla raffinata sensibilità letteraria dell'autore che pone l'accento sulla percezione sensibile proponendo una curvatura alle determinazioni kantiane nella direzione della sensibilità. Il sublime viene così declinato come «infinito applicato» in sublime ottico, acustico e dell'azione (con qualche ulteriore complicazione tipica delle sottigliezze, non sempre perspicue, di questo autore).

Nel descrivere il rovescio del sublime Jean Paul ci propone «l'infinitamente piccolo» che dovrebbe suscitare un sentimento opposto all'ammirazione. L'esempio è quello di Sancio Panza che per un'intera notte si tiene sospeso su una piccola fossa che egli crede un abisso: noi – come ribadirà Pirandello – prestiamo il nostro punto di vista a Sancio, applicandogli il nostro giudizio e generando così «un'infinita assurdità».<sup>23</sup>

Il comico, prosegue Jean Paul, come derisione di stoltezze e di uomini stolti, rimane però legato al regno dell'intelletto e del mondo oggettivo, il vero e proprio rovesciamento del sublime avviene nell'umorismo definito come comico romantico. Il termine 'romantico' richiede però alcune precisazioni: in primo luogo, per l'autore il concetto di romantico non corrisponde a ciò che le storie della letteratura intendono con questa parola, poiché è molto più ampio e include Petrarca e Shakespeare. Inoltre le relazioni di Jean Paul con i cosiddetti *Frühromantiker*, con i romantici e con i filosofi dell'idealismo tedesco non sono per nulla li-

<sup>16</sup> RICHTER 1974, 850.

<sup>17</sup> RICHTER 1974, 853ss.

<sup>18</sup> Per i riferimenti della *Vorschule* agli scrittori inglesi sul tema del grottesco cfr. THOMSEN 1977.

<sup>19</sup> RICHTER 2000, 15-16.

<sup>20</sup> RICHTER 1994: Eugenio Spedicato, a cui dobbiamo la traduzione italiana di questi complessi capitoli centrali dell'estetica di Jean Paul, traduce *das Lächerliche* con 'il ridicolo'.

<sup>21</sup> RICHTER 1994, 116 (RICHTER 2000, 106).

<sup>22</sup> RICHTER 1994, 117 (RICHTER 2000, 107).

<sup>23</sup> RICHTER 1994, 120 (RICHTER 2000, 110). Il rovesciamento di grande e piccolo è certo una figura del comico, basti pensare ai *Viaggi di Gulliver* di Swift e a *Micromegas* di Voltaire.

neari e passano dal plauso all'ingiuria reciproci.<sup>24</sup> L'elemento teorico centrale che ne determina la distanza rimane il concetto di ironia che in Schlegel crea la poesia romantica e annulla il suo oggetto e il soggetto al modo di Fichte, mentre Jean Paul si appresta a un'elaborazione complessa, spesso travolta dall'irrompere di un linguaggio estroso e denso di slittamenti e di metafore.<sup>25</sup>

Scriva Jean Paul:

Nella sua qualità di sublime alla rovescia, l'umorismo non annichila l'individuale bensì il finito tramite il contrasto con l'idea. Per lui non vi è una singola follia, non singoli pazzi, ma solo follia e un mondo folle; a differenza del volgare burlone, con le sue frecciate, l'umorista non mette mai in risalto la follia degli individui, ma abbassa il grande, per metterlo – a differenza della parodia – accanto al piccolo, e innalza il piccolo – a differenza dell'ironia – per metterlo accanto al grande e così distruggerli entrambi, perché davanti all'infinità tutto è eguale a nulla. [...] L'umorista preferirà accogliere sotto la sua protezione i singoli stolti, [...] perché quel che preoccupa il suo animo non è lo scenario della follia di questo o quel concittadino, ma la follia stessa degli uomini, cioè l'universalità.<sup>26</sup>

La parodia quindi abbassa il grande, anche l'ironia innalza il piccolo, ma, come scrive l'autore, lasciano grande e piccolo come sono. Nell'umorismo il contrasto è invece tra la finitezza nella sua globalità e le idee della ragione: bersaglio dell'umorismo è allora l'insensatezza del mondo intero. Nell'umorismo noi prestiamo la finitezza (contrasto soggettivo) all'idea (contrasto oggettivo) e troviamo davvero il sublime rovesciato dove il finito si applica all'infinito. Il passaggio è apparentemente farraginoso; proviamo a usare le parole di Pirandello: il comico classico si esprime nella facezia grossolana, nella satira volgare, deride vizi e difetti senza alcuna commiserazione o pietà, esprimendo un contrasto tra finito e finito; il comico romantico o umoristico è il comico filosofico, è misto al dolore, perché nato dal comparare il piccolo mondo finito all'idea infinita, è un riso pieno di tolleranza e simpatia.<sup>27</sup> Tale idea infinita è anche annientante: scende all'inferno, anche se per spianare la via verso il cielo; somiglia a Merope, l'uccello che sale in cielo volando al contrario, girato dalla parte della coda (forse dal *De natura animalium* di Eliano). «Danzando sulla testa, questo acrobata beve il nettare dal basso verso l'alto»<sup>28</sup>, come dal basso all'alto salivano i fiumi d'oro della mitologia. Il "basso", il piccolo, il futile e il ridicolo rientrano a pieno titolo nell'estetica di Jean Paul, ma «la maschera folle dell'umorista – come scrive Fabrizio Cambi – assume i lineamenti allegorici di un'irrisione metafisica che percorre i bassifondi della realtà».<sup>29</sup>

Un primo esempio – ma ne seguiranno moltissimi altri – di questa operazione che mescola «bizzarria e sentimento», «seduzione e disillusione, incanto ed estraniamento, fascino e noia»<sup>30</sup> compare nella *Vita di Maria Wuz, il giocondo maestrino di Auenthal*, la storia di un maestro ingenuo e grandioso che inventa la sua biblioteca a partire dai titoli del catalogo della fiera:

Si deve dunque sapere [...] che Wuz scrisse di propria mano un'intera biblioteca – e come avrebbe potuto comprarsene una? Penna e calamaio erano la sua tipografia tascabile; ogni novità del mercato di cui il maestrino vedesse il titolo, era già come scritta e comprata; poiché

<sup>24</sup> Per i giudizi altalenanti di Goethe e quello decisamente negativo di Schiller vedi le citazioni in BERNARDI 1974, 12-14.

<sup>25</sup> Per le critiche di Jean Paul a Friedrich Schlegel vedi WIETHÖLTER 1979, 34ss.; *Clavis fichtiana seu leibgeberiana* è il testo satirico di Jean Paul nei confronti dell'idealismo filosofico e, in particolare, di Fichte, cfr. FERRAGUTO, 2011. Per i riferimenti di Schlegel a Fichte cfr. COMETA 1989, pp. 14ss.-

<sup>26</sup> RICHTER 1994, 132-133 (RICHTER 2000, 125).

<sup>27</sup> PIRANDELLO 1920; in particolare 135, n. 49.

<sup>28</sup> RICHTER 1994, 136 (RICHTER 2000, 129).

<sup>29</sup> CAMBI 1998, 91.

<sup>30</sup> BERNARDI 1974, 53 e 10.

egli si metteva subito a sedere e confezionava l'articolo e ne faceva dono alla sua considerevole biblioteca che, al pari di quelle pagane, consisteva esclusivamente di manoscritti.<sup>31</sup>



Carl Spitzweg, *Der Bücherwurm*, 1850, riproduzione dell'originale

Così nella sua biblioteca autografa entrano i *Frammenti di Wuz* che diventano i *Frammenti fisiognomici* di Lavater, a cui si aggiungono *I dolori del giovane Werther*, le *Confessioni* di Rousseau, la *Critica della ragion pura*, ecc. Alla fine Wuz si convince di esserne lui l'autore, un po' come il Pierre Menard di Borges che non vuole scrivere un altro *Chisciotte*, ma proprio *il Chisciotte*. Caratteristica fondamentale dell'umorismo, del comico romantico è proprio la soggettività. L'io dell'umorista che si colloca nella scissura tra finito e infinito, non in posizione estranea come nella commedia, porta la scissione in sé stesso: l'io si divide nelle figure del doppio e nei tanti *ii* di Dossi e di Pirandello. Un io allora ben diverso da quello fichtiano, oggetto della satira della *Clavis fichtiana*, un io che è chiamato in causa solo per poterlo raddoppiare, moltiplicare, frantumare. «Ecco perché presso tutti gli umoristi l'io recita il ruolo di protagonista, e, quando può, inscena nel suo teatro comico persino le sue relazioni personali, benché al solo fine di distruggerle attraverso la poesia».<sup>32</sup>

Il tema del rovesciamento compare anche nel concetto di *Witz* che Jean Paul riprende da una lunga tradizione che risale al barocco e che trasforma l'argutezza da figura retorica a figura del pensiero e che, attraverso Locke, Leibniz e Baumgarten giunge fino all'Illuminismo (nella voce *Gusto* di Montesquieu nell'*Encyclopédie*). *Witz*, *wit* vengono tradotti in italiano con *motto di spirito*, *battuta*, *barzelletta*, *arguzia*, indicano la capacità dell'intelligenza di saltare i passaggi, di utilizzare le ambiguità semantiche del linguaggio, di avviare un corto circuito del pensiero, come si esprime Freud nel saggio sul motto di spirito.<sup>33</sup>

Il *Witz*, secondo Jean Paul, nasce dalla comparazione di due immagini o rappresentazioni che danno vita a qualcosa di radicalmente nuovo e deriva dalla capacità di trovare somiglianze tra

<sup>31</sup> RICHTER 1992, 461.

<sup>32</sup> RICHTER 1994, 139 (RICHTER 2000, 132). La fonte epistemologica dell'umorismo di Jean Paul è chiaramente lo scetticismo nichilista che egli cerca continuamente di combattere, ma che spesso riaffiora nella forma di un ateismo senza speranza, basti pensare alle pagine del *Discorso del Cristo morto* che dall'alto dell'universo dichiara l'inesistenza di Dio (spesso estrapolato dal romanzo *Siebenkäs* e pubblicato come scritto a sé). Dio è morto, il suo occhio è un'orbita vuota e senza fondo.

<sup>33</sup> Cfr. CAMBI 1993.

cose lontane. Così Jean Paul rovescia l'impostazione kantiana (secondo la quale il campo del *Witz* è l'intelletto) e lo fa discendere dall'immaginazione di cui si nutre il genio, collegandosi per questo aspetto al movimento romantico. Il motto di spirito richiede però anche l'intervento di due facoltà conoscitive: *Scharfsinn* (acume) intellettuale e *Tiefsinn* (profondità di pensiero) razionale, che agiscono in maniera antitetica e complementare. L'ulteriore distinzione tra motto concreto e figurato offre una teoria della metafora e del linguaggio che rimanda alla perduta unità di Io e natura, spirito e corpo.

Il processo di rovesciamento ha quindi esiti diversi negli autori analizzati. Certo esso caratterizza il comico, l'umorismo e la satira, ma in Jean Paul l'umorismo come sublime rovesciato prevede il coinvolgimento sentimentale del soggetto, mentre negli *Scriblers* prevale l'aspetto ironico e satirico, il distacco scettico e pessimistico. In tutti però gioca un ruolo importante il *Witz*, il *wit*, che accende una luce fulminea facendo agire insieme ragione, immaginazione e fantasia. L'allargamento del contesto, dalla retorica alla filosofia, arricchisce così i tratti del concetto di sublime rovesciato e determina la collocazione del comico al centro dell'estetica.

### Bibliografia

- (1728), *Martinus Scriblerus, or the Art of Sinking In Poetry*, [Martinus Scriblerus](#)
- ARBUTHNOT JOHN, POPE ALEXANDER *et al.* (2021), *Vita straordinaria, opere e scoperte. Memorie e altri testi scribleriani*, trad. it di Giuseppe Sertoli, Garzanti edizioni
- BACHTIN MICHAEL MICHAJLOVIČ (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi
- BERNARDI EUGENIO (1974), *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Milano, Cisalpino - La Goliardica
- BERTOLINI LUISA (2010-2011), *Comico e finitezza in Jean Paul Richter*, "Fillide" 1-2
- BRILLI ATTILIO (1973), *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino
- CACCIARI MASSIMO (1987), *La morte del tempo*, in *Dimensioni del tempo*, a cura di Umberto Curi, Milano, Franco Angeli
- CAMBI FABRIZIO (1993), *Arguzia e motto di spirito nell'estetica di Jean Paul*, Pisa, Nistri-Lischi
- CAMBI FABRIZIO (1998), *Realtà e umorismo nella Vorschule der Ästhetik di Jean Paul*, in *Il cacciatore di silenzi*, Studi dedicati a Ferruccio Masini, a cura di Paolo Chiarini, II, Roma, Istituto italiano di studi germanici
- COCCHIARA GIUSEPPE (1963), *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri
- COMETA MICHELE (1989), *Presentazione*, in Friedrich Schlegel, *Frammenti di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni
- CURI UMBERTO (2021), *La morte del tempo*, Bologna, Il Mulino
- FERRAGUTO FEDERICO (2011), *Fichte, fichtismo e Clavis fichtiana*, "Fillide" 2
- PIRANDELLO LUIGI (1920), *L'umorismo*, [www.liberliber](http://www.liberliber)
- POPE ALEXANDER (2017), *I bassifondi della poesia*, trad. it. e postfazione di Alessandro Gaudenzi, Milano, Adelphi
- POPE ALEXANDER *et al.* (1982), *Le memorie di Martino Scriblerio*, Milano, Il Saggiatore
- PSEUDO-LONGINO (1965), *Del sublime*, a cura di Giuseppe Martano, Roma, Laterza
- RICHTER JEAN PAUL (1972), *Vita di Maria Wuz, il giocondo maestro di Auenthal*, in *Levana e altri scritti*, a cura di Clara Bovero, Torino, Utet
- RICHTER JEAN PAUL (1974), *Zerstreute Betrachtungen über das dichterische Sinken, auf Veranlassung der swiftischen Anweisung zu demselben, Werke*, hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, Darmstadt, Hanser, II/1
- RICHTER JEAN PAUL (1994), *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di Eugenio Spedicato, Padova, il poligrafo (traduzione italiana dei §§ 26-55 della *Vorschule*)
- RICHTER JEAN PAUL (2000), *Vorschule der Ästhetik, Werke*, hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, Darmstadt, Hanser, I/5
- SCHOLL DOROTHEA (2004), *Von den Grottesken zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des*

*Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Ars rethorica

SWIFT JONATHAN (1983), *La favola della botte, Opere*, Milano, Mondadori

THOMSEN CHRISTIAN W. (1977), *Das Groteske und die englische Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft

WIETHÖLTER WAHLTRAUD (1979), *Witzige Illumination, Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Tübingen, Niemeyer